1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Nouveaux matériaux sur la critique de cinéma des années 1930

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5191>

DOI : 10.4000/1895.5191

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 184-188

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Nouveaux matériaux sur la critique de cinéma des années 1930 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5191>

cette époque, que Marion n'est en rien un critique de second plan. Comme d'autres, éclipsés aujourd'hui par des astres qui n'ont rien perdu de leur pouvoir aveuglant, il incarne ce critique type de l'époque, qui s'évertue, face à un film, à « l'embrasser dans sa totalité, le situer par rapport à d'autres films – davantage, le scruter à la façon d'un microcosme en lequel se ramasserait toute une tranche de l'évolution du cinéma » (Raymond Barkan, « L'Aventure de la critique », *l'Écran français*, n° 84, 4 février 1947). Si bien que ce docteur en droit (depuis 1927) qui abandonne à la Libération la carrière d'avocat pour devenir le directeur des services parisiens du journal belge *le Soir*, bénéficie alors d'une forte reconnaissance de ses pairs. Pour Bazin, « le mérite de Denis Marion est d'être critique avisé et cultivé sans perdre le sens des véritables données sociologiques du cinéma » (art. cit.), et Marion devient même, de 1946 à 1964, le secrétaire de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique.

L'indexation de sa bibliothèque proposée par ce court volume en témoigne d'ailleurs, puisqu'elle donne un rapide aperçu des nombreuses coupures de presse, conservées par Marion, dont il n'est pas l'auteur mais le sujet. On voit ainsi qu'*Aspects du cinéma*, aujourd'hui rarement cité par les chercheurs, paraît être considéré en 1945 comme un des ouvrages essentiels sur le cinéma. Il fait en tout cas l'objet de multiples recensions (François Chalais dans *Carrefour*, Jean Néry dans *le Monde*, Charensol dans *les Nouvelles littéraires*, etc.).

Mais cette indexation documente tout autant les lectures que peut faire à cette époque un critique comme Marion, dont on se rend compte qu'à l'instar d'un Bazin, il ne cesse de lire ses contemporains, mais aussi de les commenter, explicitement ou non, ce qui engendre (là encore, tout comme pour Bazin) de multiples débats, des réponses et des contre-réponses : Marcel L'Herbier écrit par exemple une « Réponse à D. M. » dans *Paris-Cinéma* en juin 1946 ; plus tard c'est Louis Daquin qui répond à Marion dans l'édition belge des *Lettres françaises* (en décembre 1949), tandis que se développe, juste après, une polémique avec Sadoul (Marion,

« Réponse à Georges Sadoul », *Combat*, 21 janvier 1950 puis Sadoul, « Point final à une controverse avec Combat », *les Lettres françaises*, 27 janvier 1950), pour laquelle Marion paraît s'être documenté en lisant tous azimuts. L'indexation indique en effet l'existence dans ce fonds d'une intrigante coupure de presse : un texte du (alors) jeune Pierre Barbin (plus tard au cœur, plus ou moins malgré lui, de « l'affaire Langlois »), publié dans le bulletin du Ciné-Club Versailles (n° 4), en décembre 1949, intitulé « Georges Sadoul malhonnête ? ».

De ce point de vue, on peut lire ce formidable outil qu'est cet essai de bibliographie comme une incitation à penser autrement l'histoire de la critique cinématographique. Une histoire non plus seulement individuelle mais collective, à l'échelle moins des supports de presse que des discours, dont la circulation, sur le mode de la complémentarité autant que de l'affrontement, est un enjeu majeur de cette période. S'il faut donc redécouvrir Denis Marion – ce que ce petit volume facilite grandement mais ne permet pas directement, faute de reproduire le moindre article – il paraît donc tout autant nécessaire d'interroger la manière dont il se positionne à l'intérieur du champ, ainsi que la façon dont il est alors perçu. Pour Denis Marion, comme plus largement, l'histoire de la critique reste grandement à écrire.

Laurent Le Forestier

Nouveaux matériaux sur la critique de cinéma des années 1930

Pierre Bost, *la Matière d'un grand art. Écrits sur le cinéma des années 1930*, Le Raincy, La Thébaïde, « Au marbre », 2016, 400 p.

Jacques B. Brunius, *Dans l'ombre où les regards se nouent. Écrits sur le cinéma, l'art et la politique 1926-1963*, Paris, Sandre, 2016, 541 p.

Marcel Carné, *Ciné-reporter (1929-1934)*, Grandvilliers, La Tour verte, 2016, 485 p.

Coincidence heureuse ou sourde nécessité qui se fait jour, après « les Clouzot », Rebatet et plus récemment Léon Moussinac et Élie Faure, voici

trois recueils d'articles de trois plumes de la critique cinématographique qui ont exercé dans la seconde période (ou seconde et troisième, les périodisations sont des plus arbitraires) de la critique de cinéma en France. On a souvent dit les limites du gros livre *la Critique de cinéma en France* (Michel Ciment et Christian Zimmer, dir., 2008) dont les synthèses périodiques étaient fort inégales (en particulier pour les années 1930 jugées atones) et que ne compensaient pas les diverses anthologies disponibles. À l'heure où se prépare une édition complète des écrits sur le cinéma de Bazin, il est plus important que jamais de donner à lire ce qu'écrivirent dans le temps de sa formation des dizaines de critiques parfois occasionnels ou intermittents, parfois de longue haleine afin de mieux pouvoir cartographier les problématiques qui ont structuré le champ de cet exercice journalistique et dans lesquelles, bien souvent, se sont inscrits ou dont ont hérité les auteurs qui ont, jusqu'ici, surnagé et paraissent, par illusion d'optique, des « phares » isolés. La consultation des périodiques de cinéma mais aussi des quotidiens et des hebdomadaires de cette époque (facilitée par leur disponibilité sur Gallica ou sur Ciné-Ressources notamment) font bien souvent rencontrer des contributions d'auteurs oubliés et pourtant passionnants, aigus, novateurs (les Edmond Epardaud, Juan Arroy, André Levinson, Lucien Wahl – pour n'en citer que quelques-uns – puis les Jean George Auriol, Léon Werth, Louis Chéronnet – pour ne rien dire de Pierre Mac Orlan) que l'on regrette de ne pas voir les textes réunis, réédités quand ils n'ont pris soin eux-mêmes de le faire (comme Charensol dont la place est, du coup, disproportionnée). Le problème est le même pour les décennies suivantes, les années 1950-1960. On ne peut donc que saluer les initiatives qui aboutissent simultanément et sans doute de manière non concertée à ces trois recueils concernant Jacques-Bernard Brunius, Marcel Carné et Pierre Bost de la part de Grégory Cingal (aidé de Lucien Logette), Philippe Morisson et François Ouellet qui présentent et annotent les articles retenus. En outre Bertrand Tavernier préface le recueil de Bost.

Les textes de Brunius sur le cinéma qu'on nous propose (au sein d'un ensemble plus vaste) débute en 1926 et s'étendent sur une longue durée (jusqu'en 1962) mais ne sont ni réguliers, ni bien souvent, à proprement parler, des critiques ; ceux de Bost s'échelonnent entre 1928 et 1937, ceux de Carné entre 1929 et 1934 (mais un deuxième volume est annoncé). On ne saurait les mettre tous trois sur le même plan, fût-ce sur le plan quantitatif où c'est d'ailleurs Carné qui se révèle le plus prolifique, collaborant régulièrement à un nombre important de périodiques de cinéma (*Cinémagazine*, *Hebdo-Film*, *Cinémonde*, *Pour Vous*, *le Film Sonore*). Il est suivi de Bost qui est un critique hebdomadaire ou mensuel régulier jusqu'en 1939 mais dans des périodiques qui ne sont pas de cinéma (*les Annales politiques et littéraires*, *Vendredi*, *la Revue hebdomadaire*). Brunius est plus rare car le théâtre, la poésie le requièrent tout autant que le cinéma. Il écrit dans les revues de cinéma mais sans régularité (*la Revue du Cinéma*, *Sight and Sound*, *l'Écran français*, *The Film*) et dans d'autres qui ne le sont pas (*Documents*, *les Cahiers d'art*, *Minotaure*, *Regards*). En dépit de ces différences d'implication dans la critique, on peut cependant les rapprocher car tous trois deviendront des praticiens : assistant, réalisateur, scénariste, acteur, chef de plateau, monteur... Le schéma qui veut que l'écriture « conduise » au métier de cinéaste ou que l'on se mette à écrire sur le cinéma en attendant de pouvoir en faire se vérifie donc ici pour une partie de la critique (comme déjà avec Diamant-Berger ou Delluc dans la génération antérieure et comme dans la génération d'après la Deuxième Guerre mondiale avec Astruc, Rivette, Truffaut...). De même la filiation littéraire – sauf dans le cas de Carné qui est cinéophile avant d'écrire – et le travail d'écriture, la recherche d'un style.

La confrontation des trois livres pourrait s'arrêter là car les visées respectives des auteurs diffèrent trop et l'assemblage ou le choix des éditeurs également – que n'aident pas des tables des matières sans dates et l'absence d'index, à l'exception du Brunius qui en comporte un pour les noms pro-

pres. On est dans les trois cas un peu chiche en matière d'éclaircissements voire même d'identification des circonstances où sont écrits les textes retenus. Morisson est le plus généreux avec Carné, dans ses présentations générales, notamment celles des périodiques où paraissent les articles. Ouellet identifie les films cités et apporte quelques compléments mais nous laisse un peu sur notre faim quand il indique que Bost avait déjà ou également traité d'un film ailleurs (dans *Vendredi* par exemple). Cingal est le plus économe ; ainsi peut-on lire dans un article de Brunius que son texte est destiné à un congrès sans qu'on nous dise de quel congrès il s'agit (p. 445) !

La coïncidence de publication permet bien quelques rencontres contradictoires sur quelques titres de films vus au même moment, mais elle met tout autant en évidence que les critères de jugement et d'appréciation diffèrent et que ces trois auteurs n'exercent finalement pas vraiment le même « métier ». Ainsi l'admiration que portent Carné et Bost à *la Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, chef d'œuvre d'austérité, de simplicité, d'absence de « chiqué », de refus du pittoresque, etc., contraste avec le jugement de Brunius pour qui ce film « prouve que le chiqué décoratif, l'artifice et la sécheresse de cœur, l'habileté, le truquage intellectuel, le torticolis de la caméra feront toujours illusion ». Ce pourrait être une question de goût mais en réalité on a affaire à trois types de positionnements différents. Sans pouvoir mesurer la part qui revient aux éditeurs dans l'image qui en est donnée (car il y a choix et il y a classement et dans un cas au moins une volonté démonstrative entée sur une sorte d'« idéal », celui de la « Nouvelle Vague » des années 1960 – on veut faire de Carné un précurseur de Truffaut), on peut schématiquement dire que Brunius juge les films à partir de la conviction morale et politique qu'il se fait du cinéma et, au-delà, de l'art et de la vie et que cela induit une intransigeance sans partage : le qualificatif d'« abject » vient volontiers sous sa plume (pour *Hallelujah!* de King Vidor par exemple). Pour lui *la Onzième Année* de Vertov est une « une révoltante apologie du travail » et *le Dernier*

des Hommes « un film indigne ». Ce qui n'empêche nullement qu'il prenne en compte la dimension technique des films qu'il aborde sans pour autant donner à cet aspect une prééminence qui « excuserait » tout. À cet égard les considérations qu'il fait sur la profondeur de champ, les émulsions, l'éclairage à arc, etc. sont passionnantes et bien plus informées que la vulgate critique. De même qu'il fait montre d'érudition en matière d'urbanisme et de construction des immeubles d'habitation parisiens à propos de *la Chienne*.

Carné développe lui une conception du cinéma au plan du métier, des pratiques, des politiques de production. Son intérêt pour le cinéma américain (qu'il juge en progrès constant en 1929 – contrairement à Moussinac par exemple qui le pense alors épuisé) est sans cesse opposé à la médiocrité générale du cinéma français, dès lors qu'on ne parle plus de films « de personnalité » (c'est-à-dire d'auteur), mais de production courante. L'article qui ouvre cette anthologie participe d'une polémique avec André de Reusse qui l'avait traité de « débiteur » du cinéma français. Il rétorque, au nom des jeunes, que le cinéma français stagne. D'autres articles s'attachent aux évolutions et aux progrès du cinéma, en particulier avec la « libération » de la caméra (le travelling – Murnau – puis le portatif – Gance) ou organise la défense du « metteur en scène » comme occupant la place prépondérante dans le film, que ce soit par rapport au scénariste ou au technicien du son. Carné est un critique impliqué dans la réalisation, comme Brunius, mais qui réfléchit à l'intérieur du domaine qui est le sien. Son attention aux progrès de la « syntaxe cinématographique », du découpage, à l'avènement du rythme lui fait pour une part dédaigner intrigue et sujet (« dans la comédie américaine peu importe le sujet » ; « qu'importe l'intrigue, on la délaisse pour se confier uniquement au mouvement qui anime toute la bande »). Ses articles de synthèse de nature historique ou générique (du genre « Vingt ans de films policiers », « La comédie américaine », « Les films de guerre », « Exotisme et cinéma ») ou encore attachés à des phénomènes propres au monde du cinéma (la censure, la cri-

tique, la qualité de la projection, le contingentement, les salles spécialisées, le parlant) laissant pourtant place à d'autres témoignant d'une préoccupation moins formelle. Dans « Le cinéma et le monde » (1932), il déplore que le cinéma « ignore notre époque, les troubles profonds qu'elle traîne derrière elle, les problèmes urgents qui s'imposent » tandis que la littérature et le théâtre s'en préoccupent : « nous étions quelques-uns à nous sentir humiliés que le cinéma, art jeune et moyen moderne d'expression, le plus apte à fixer notre temps, se contentât de banales historiettes, de contes bleus ou roses, de vaudevilles usés, à l'exclusion de sujets d'une ampleur véritable... ». Et de relever comme « témoignage révélateur d'une époque, vrai visage d'une nation » *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow et *le Chemin de la vie* de Nikolai Ekk... Avec quelques films de Feyder (auquel une section entière est consacrée), ce sont les seules analyses de films développées du recueil.

Bost dont le travail critique est antérieur à son passage au métier de scénariste, analyse les films comme on le fait d'un texte littéraire (parlant de *Pépé le Moko* il dit avoir « envie de tourner la page » [p. 340]), cherche à en dégager le « style » et s'interdit d'en discuter le propos. « Ça n'est pas mon affaire » dit-il à plusieurs reprises – s'agissant, par exemple, de la propagande que ferait tel ou tel film, du sujet qu'il s'est donné (ainsi Leni Riefenstahl dont il juge « admirable » *le Triomphe de la volonté*). Mesuré, soucieux avant tout d'équilibre dans la construction narrative, dramatique (pour tout film il juge la cohérence, la justesse de la composition, il parle volontiers de « faute » et d'« erreur »), il aboutit à une sorte de formalisme, d'ailleurs fondé sur la notion de « mise en scène » (« Pabst a prouvé qu'en matière de cinéma c'est bien le metteur en scène qui compte »). Brunius est à l'opposé. On peut éprouver leurs différences en confrontant le texte de Brunius sur *la Chienne* de Renoir ou sur *l'Atalante* de Vigo et celui de Bost sur *Boudu sauvé des eaux* ou *le Crime de Monsieur Lange*. Bost juge ces deux films bons voire très bons mais il déplore que dans *Boudu* « nous avançons [...] sans bien savoir où l'on

nous mène, et comme à tâtons » puis que « le spectateur ne [sache] jamais quand commence l'histoire »... (*Hôtel du nord* de Carné reçoit aussi des reproches de ce type)... À *Lange*, il reproche la « méthode d'exposition » (le récit rétrospectif) puis, au milieu du film, « un enchevêtrement d'intrigues et de caractères divers qui morcellent l'attention et cachent un peu l'aventure principale ». À l'inverse, Brunius apprécie chez Vigo un « argument » qui pourrait paraître « inconsistant » une « anecdote [...] futilement sentimentale et populiste » « si, par la mise en scène elle ne se tenait à chaque instant près de la vie », au point d'offrir « une sorte de documentaire descriptif [...] de la vie de ses personnages ».

C'est paradoxalement *la Vie est à nous* (et *Madame Bovary* qui pose le problème de l'adaptation) qui appelle le moins de réserve en raison de « l'ingéniosité de sa construction » pour lequel Bost invente le terme de « film-essai », expression qui aura une postérité qu'on ne rattache jamais à ce critique : film « sans histoire », « alternance du document et du récit », auxquels Renoir s'est adapté « avec un grand bonheur » (p. 332).

Mais c'est certainement Brunius qui est le plus inattendu des trois, le plus libre aussi d'exprimer des dégoûts qui ont à voir avec ses convictions – qu'il réaffirme avec force dans sa correspondance avec André Breton que l'on nous donne quatre occasions d'apprécier, ou avec sa fille. Il sait se montrer intraitable quand une valeur qu'il réprouve apparaît dans une œuvre (ainsi la poésie de résistance d'Aragon renvoyée au pétainisme pour son patriotisme). On rit beaucoup à sa lecture, y compris quand il est de toute évidence injuste car ses propos sont adossés à une conception du cinéma qui l'emporte sur des considérations se voulant équilibrées et mesurées comme celles de Bost – dont on perçoit moins quelles convictions sont les siennes – ou cantonnées à des évaluations limitées au champ clos du cinéma. C'est la définition qu'il donne du réalisme et du rationalisme – dont il se réclame – qui sous-tend ses appréciations. Définition où « le réel n'est pas limité strictement au monde des objets que nous

pouvons voir, toucher, entendre, mais s'étend au fonctionnement mental, s'étend à l'irrationnel, c'est-à-dire à ce qui n'est pas encore rationnel mais peut le devenir demain» (p. 122), car «le cinéma est l'art le moins réaliste, bien que les éléments de représentation dont il dispose soient plus réalistes. [...] [il] nous a donné des rêves sans le savoir» (p. 146). On devine sans peine que *Caligari*, *le Chien andalou*, *l'Atalante*, le cinéma de Chaplin et, *in fine*, *l'Année dernière à Marienbad* – «le film que j'attendais depuis 30 ans» – répondent à ce programme.

François Albera

David Azoulay, *Hollywood, le prêtre et le Nabab. Cinéma et religion aux États-Unis de 1934 aux années 2000*, Levallois-Perret, Bréal, 490 p.

L'ouvrage de David Azoulay – issu d'un travail universitaire en histoire contemporaine – manifeste une ambition louable mais soulève, immédiatement, une interrogation quant à la pertinence d'une étude si opulente. Le titre donne pourtant des indications précises en vue d'une histoire culturelle ciblée : le milieu analysé (Hollywood), la religion (catholique) et la période («le nabab» renvoyant a priori à l'ère du *studio system* des années 1920 à 1960). Cependant, l'auteur élargit considérablement ce spectre initial : l'étude d'une religion confrontée à un système cinématographique singulier devient l'analyse de plusieurs tendances religieuses (catholiques et protestantes principalement sans omettre des considérations sur celles juives et musulmanes, sur la nébuleuse évangéliste ou encore sur l'Église de scientologie) non plus à l'échelle d'une industrie circonscrite («Nous incluons aussi la production, l'exploitation et la diffusion de films par des entreprises indépendantes des grands studios [...] [et] les productions cinématographiques destinées à la télévision ou à la diffusion par DVD et par internet» (p. 11)) mais étendue sur l'ensemble du territoire jusqu'à l'époque contemporaine comme en témoigne le sous-titre de l'ouvrage. Cet appétit

masque provisoirement les insuffisances d'une recherche qui, sous les oripeaux de l'exigence et de la profusion, s'avère mal assurée.

Il est d'ailleurs possible de lire la préface, due à l'historienne Michelle Perrot, comme un avertissement avec un art consommé de la litote : «On peut distinguer plusieurs périodes *aux frontières un peu floues* tant les influences s'y combinent et s'y recourent»; «un retour actuel du religieux *difficile à analyser dans son contenu et sa portée*» (nous soulignons). On ne saurait mieux déguiser l'embarras provoqué par des considérations juxtaposées sans réelle cohérence, par le défaut d'une analyse cinématographique ténue ou bien par le lent effritement de la réflexion (la première partie faisant 207 pages quand la dernière en fait 19; les parties II et III étant sensiblement équivalentes – 80 p. environ). L'absence d'index, la présence d'annexes échevelées ou de notes de bas de page indigestes, le défaut de commentaires liés aux tableaux et autres schémas affaiblissent d'emblée le propos général. Ce manque de rigueur endommage également la filmographie où l'ordre alphabétique apparaît approximatif, à l'image du référencement (unique et parfois erroné) des numéros de page. Fort d'un corpus de 570 films, la justification des choix laisse songeur. Azoulay déclare avoir «exclu tous les films de science-fiction, d'horreur et d'épouvante pour adolescents (*teen-slasher movies*), tous les films d'animation et les *blockbusters* (succès commerciaux) “galatico-futuristes” des années 2000, dans lesquels il n'y a quasiment pas, ou pas du tout, de référence à la religion» (p. 451). Qu'un tri soit effectué n'est pas à remettre en cause mais l'affirmation demeure abusive et artificielle, d'une part car Azoulay inclut un film de chaque catégorie au moins (*2001, Carrie, Urban Legend, Aladdin, Avatar*) et d'autre part parce que ce parti-pris entre en contradiction avec d'autres formulations : «la religion est une caractéristique permanente et constante du cinéma américain» ou «tous les films exposent, montrent ou décrivent des signifiants religieux» (p. 425).

Nous aurons donc moins de mansuétude que Michelle Perrot lorsqu'elle évoque le visionnage